

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Inflexions du satirique

Bêtise et stratégie du vide chez Présence Panchounette et Martin Kippenberger à la fin des années 1980

Morgan Labar

DOI : 10.4000/books.inha.8159

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

LABAR, Morgan. *Inflexions du satirique : Bêtise et stratégie du vide chez Présence Panchounette et Martin Kippenberger à la fin des années 1980* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généré le 30 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/8159>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.8159>.

Ce document a été généré automatiquement le 30 mars 2021.

Inflexions du satirique

Bêtise et stratégie du vide chez Présence Panchounette et Martin Kippenberger à la fin des années 1980

Morgan Labar

- 1 Que reste-t-il de la satire lorsque l'agressivité, la causticité et les procédés de dégradation comiques ont déserté ? Ce texte se propose d'interroger un point limite du genre satirique : le moment où, lorsqu'il s'agit de critiquer ou de dénoncer une situation avec véhémence, on bascule de la satire mordante vers une position absurde, bête et idiote, qui paraît ne plus avoir la moindre motivation. On est passé de la pointe à la blague et l'on ne sait plus guère ce qui est attaqué, ni même si quelqu'un est attaqué. Cet article développe l'hypothèse selon laquelle à la fin des années 1980, en France comme en Allemagne, se mettent en place des stratégies critiques prolongeant la satire vers la blague ou le geste idiot et gratuit. Ce propos s'appuiera sur une étude comparée des dernières expositions du collectif français Présence Panchounette – notamment leur proposition sur le stand de la galerie de Paris lors de la FIAC 1988, une recreation de quinze « œuvres » présentées lors des expositions des « arts incohérents » à la fin du XIX^e siècle – et de quelques œuvres et expositions de l'artiste allemand Martin Kippenberger à la même période (1987-1990), à propos desquelles certains critiques ont parlé de production inflationniste¹.
- 2 C'est dans cette inflation, ou plutôt dans cet *enflement* (*to inflate* : gonfler), tantôt littéral et tantôt métaphorique, dont le corollaire est une présence de plus en plus manifeste du vide, que la satire semble s'infléchir du critique vers le ludique, de la polémique vers la plaisanterie². À l'heure du « pessimisme culturel³ » et de la « cacophonie des signes⁴ », les œuvres satiriques ont-elles perdu de leur mordant ? Font-elles alors, au détriment de la tradition de la satire graphique, retour vers les origines de la satire littéraire : le mélange, le pot-pourri, la macédoine ? C'est une des hypothèses que cet article se propose d'explorer. La satire dont il est ici question n'obéit à aucun canon ni corpus de règles et se développe donc aux antipodes de la rhétorique. S'opposant au discours logocentrique, ordonné avec clarté et cohérence, elle rejoint la conversation à bâtons rompus⁵.

- 3 L'objectif est de mettre en lumière ces inflexions prises par la satire de l'art à la fin des années 1980, inflexions vers des formes de bêtise délibérée et de régression assumée, particulièrement manifestes dans les pratiques en apparence radicalement opposées de Martin Kippenberger et de Présence Panchounette. L'exposition non simplement du vide (Yves Klein y avait déjà pensé en 1958), mais de l'inflation du vide, du vide caricatural et béant, participe du jeu de dévoilement propre à la satire – mettre au jour la vacuité/vanité du monde de l'art et des croyances dont il s'abreuve – et du refus du discours logocentrique.

Remarques préliminaires sur un rapprochement contre-nature

- 4 Rapprocher Présence Panchounette et Martin Kippenberger surprendra au premier abord. Tout semble en effet opposer ces deux cas en termes de succès commercial, d'image et de posture, de construction de figure publique. Actif à Berlin à partir de 1978, date à laquelle il fonde le Kippenberger Büro, puis à Cologne au début des années 1980, Kippenberger s'impose sur la scène internationale à partir du milieu de la décennie, jouissant du retour en grâce de la peinture et de la situation privilégiée de Cologne dans le renouveau du marché de l'art. Il développe une pratique hybride de peinture, de sculpture, d'édition et d'installation. Mais sa notoriété est tout autant, sinon plus, due à son personnage de provocateur outrancier qu'à ses œuvres. Avec son comparse Albert Oehlen, il baisse son pantalon lors des vernissages et se donne en spectacle régulièrement ivre en public, au point de passer pour infréquentable⁶.
- 5 Les membres du collectif Présence Panchounette, fondé à Bordeaux en 1969 et dissout en 1990, mettaient un point d'honneur à garder l'anonymat, refusant de voir leurs visages apparaître dans les articles qui leur étaient consacrés et envoyant à la presse des photographies truquées. « Nous avons toujours refusé d'avoir une représentation physique⁷ », écrivait récemment Frédéric Roux, membre du collectif. Là où les Panchounette font en sorte que la présence (physique, biographique, psychologique) des artistes soit indécidable dans les productions plastiques, Kippenberger n'a de cesse de se mettre en scène et de faire de sa personne le sujet principal de son œuvre, selon ce qu'il qualifiait de « série de trucs fonctionnant comme principe d'identification⁸ ». Là où l'outrance de Kippenberger se déploie dans les cercles de sociabilité du monde de l'art, l'outrance des Panchounette, loin d'être en reste sur ce terrain-là, n'est publique que par lettres d'insulte, affiches et autres communiqués interposés. Ils ne manquent pas de rappeler que lorsqu'ils choisissent l'invective la plus violente, c'est parce que leurs adversaires sont les valets d'un ordre symbolique qu'en bons post-situationnistes, ils exècrent au plus haut point. En termes de succès et de reconnaissance, Kippenberger acquiert une réputation sulfureuse à l'échelle mondiale en quelques années et devient une figure aussi controversée qu'incontournable quand les autres, même s'ils occupent brièvement le devant de la scène française, ne passèrent que très occasionnellement les frontières de l'Hexagone et firent de leur provincialisme une marque de fierté⁹. Ces différences soulignées, il importe de rappeler que Présence Panchounette et Kippenberger ont en commun d'être, dans la seconde moitié des années 1980, des figures très en vue et particulièrement crispantes. L'un comme l'autre s'en gargarisait d'ailleurs publiquement – mais avec quelle dose d'ironie ? Présence Panchounette se disait en 1989 « en passe de réussir l'OPA la plus surprenante du siècle sur l'Art

français¹⁰ ». Si ces déclarations n'engagent que leurs auteurs, force est de reconnaître que Présence Panchounette avait fait événement, au point que le magazine *Art Press* fit état de la dissolution du groupe en couverture¹¹. Ce petit jeu consistant à s'autoproclamer d'un ton bravache « artiste de la décennie » serait en soi relativement anodin si Kippenberger ne s'y était également livré, sans doute avec plus de clairvoyance¹².

- 6 Kippenberger et Présence Panchounette ne se ressemblent pas, et l'on serait même tenté de dire que tout les oppose. Nous entendons faire de ce rapprochement en apparence contre nature un cas d'école, emblématique d'un certain esprit de la fin des années 1980 et de stratégies esthétiques communes. Car leur goût partagé pour la provocation, leur peu de crainte de la vulgarité et l'adoption d'un même ton bravache à deux années d'intervalle, quand tous deux ont fait de la satire de l'art et de l'autoréférentialité des marques de fabrique, ne peuvent être comptés pour quantité négligeable. Il en va de même pour leurs rapports ambigus à la culture populaire : usage constant de matériaux pauvres (Kippenberger) ou d'objets communs (Présence Panchounette) et tropisme partagé pour le bricolage.

Kippenberger et la « faillite généralisée du sens »

- 7 En 1987, Kippenberger délaisse la production picturale qui l'avait fait connaître pour se consacrer, avec l'aide d'assistants¹³, à la production d'objets et de sculptures, dont il est difficile de donner une lecture univoque. Il faut recourir à de multiples éléments, biographiques, anecdotiques, empruntés à l'histoire de l'art ou à la culture populaire, pour en tisser un réseau de significations ou parfois simplement de références. Kippenberger produit quarante-cinq de ce qu'il appelle les *Peter Sculptures* pour une exposition chez son galeriste et ami Max Hetzler, à Cologne, exposition qui voyage ensuite à Vienne, à Graz puis à New York, chez Metro Picture, en 1987 et 1988 (fig. 1). « Peter » est employé par Kippenberger comme un terme générique pour désigner un objet ne tombant sous le coup d'aucune catégorisation¹⁴ : un genre de « truc », de « bidule ». Certaines œuvres font référence à des figures de l'art contemporain, comme Walter De Maria ou Piero Manzoni, ou aux formes minimalistes de Donald Judd. D'autres ne réfèrent qu'à son propre travail. C'est le cas de *Lord Jim Patience*, un pupitre d'écolier dans lequel se trouvent des reproductions en petit format de la série de tableaux *Preiss*, peinte la même année 1987. Ce principe de circularité constitue l'un des traits les plus caractéristiques du travail de Kippenberger.



Fig. 1 : Vue de l'exposition *Peter. Die russische Stellung*, Cologne, galerie Max Hetzler, 1987.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 8 Ces sculptures-objets peuvent être semi-fonctionnelles – l'une s'intitule *Transporter für Skulptur* [Transporteur de sculptures], quoiqu'elle ne semble guère pratique –, ou absolument fonctionnelles – comme *Modell Interconti*, une table basse dont le plateau se trouve être un tableau de Gerhard Richter datant de 1972 acheté par Kippenberger. Ce geste irrévérencieux et provoquant rappelle vaguement la proposition de « *ready-made réciproque* » de Duchamp, qui invitait à se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser. Richter est, à la fin des années 1980, un représentant majeur de la scène contemporaine allemande. Avec ce tableau comme avec les formes de Donald Judd, il s'agit de transformer des œuvres désormais canoniques en objets utilitaires – *trivialiser* le modernisme, l'air de ne pas y toucher. L'anecdote du prix de vente de *Modell Interconti* témoigne de la désinvolture avec laquelle Kippenberger traite aussi bien les figures canoniques de l'art contemporain que les lois du marché de l'art : il indexe le prix de l'œuvre en fonction de sa propre cote, alors très nettement inférieure à celle de Richter.
- 9 Mais certaines sculptures, loin de se référer à l'histoire de l'art moderne, font simplement naître des questions sur leur possible fonction ou utilité, voire même sur leur raison d'être. *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen* [Quand des gouttes d'eau commencent à tomber du plafond] est une construction faite de châssis de fenêtre vissés les uns aux autres, sur lesquels sont écrits différents mots et fragments de phrases dépourvus de liens. Kippenberger reprend ici un principe qu'il avait mis en œuvre pour l'affiche de son exposition à la galerie Grässlin, cette même année 1987 : l'artiste pose, main sur la hanche et chemise déboutonnée laissant apparaître un ventre proéminent, cigarette à la main, l'air débraillé ; derrière lui, au mur, des pancartes directionnelles affichent des noms de poissons, de personnes ainsi que des verbes. Elles

indiquent des directions opposées, vers la droite ou la gauche, certaines posées à même le sol. La signification se disperse dans tous les sens. Parmi les *Peter Sculptures*, que font les deux attachés-cases suspendus à l'avant du *Worktimer*, chariot peu fonctionnel, si ce n'est lui éviter les collisions frontales ? Les différentes *Peter Sculptures* ne sont donc pas simplement l'occasion de tourner le modernisme en ridicule en faisant de ces œuvres emblématiques des objets triviaux ; il s'agit d'un projet plus vaste qui déclare la faillite généralisée du sens.

- 10 Au-delà des œuvres considérées individuellement, c'est le projet de Kippenberger qui importe ici, l'ensemble de l'exposition plus que les œuvres. Le titre *Peter: Die russische Stellung* fait référence à l'accrochage du musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg, où les murs sont saturés de tableaux. Kippenberger cherche à rompre avec la logique éthérée du *white cube* et de l'espace incompressible assigné à chaque œuvre. En saturant l'espace de sculptures étranges, il entend casser la mystique de l'aura et du silence censés entourer l'œuvre d'art. Car c'est bien la profusion d'objets, dont pas un ne semble plus nécessaire que l'autre, qui est au cœur du projet « inflationniste » de Kippenberger : charger et surcharger l'espace, remplir frénétiquement le vide. Au point de faire noter à la critique d'art new-yorkaise Roberta Smith que « l'exposition menace de se répandre dans la rue¹⁵ ».

Présence Panchounette : de la satire au vitriol à la blague

- 11 En matière de profusion d'œuvres-objets, Présence Panchounette n'est pas en reste, et les stratégies d'occupation de l'espace ne sont pas sans une certaine proximité avec celle de Kippenberger : pour les expositions *The Best* (1983) et *The Worst* (1984), la galerie de Paris avait été envahie par les œuvres et comme transformée en bric-à-brac. Le « débordement » littéral des *Peter Sculptures* de Kippenberger, prêtes à se déverser dans la rue, trouve ainsi un écho inattendu dans l'esthétique du débordement de Présence Panchounette (« ça déborde¹⁶ », peut-on lire en 1985), pour qui prolifération et envahissement sont des maîtres mots. À cet égard, il est difficile de ne pas les rapprocher des premières expositions Dada en Allemagne, à Cologne en novembre 1919 ou à Berlin à l'été 1920.
- 12 La présentation par Présence Panchounette, sur le stand de la galerie de Paris à la FIAC de 1988, de reconstitutions d'œuvres incohérentes de la fin du XIX^e siècle participe d'une même logique que les *Peter Sculptures* : la satire se trouve excédée par la profusion de propositions littérales, bêtes et drôles, qui semblent écarter toute possibilité de critique sérieuse (fig. 2). Mais là où Kippenberger sature l'espace d'une étrange absurdité, les Panchounette le saturent de mauvais goût, de blagues et de calembours en trois dimensions.



Fig. 2 : Présence Panchounette, stand de la galerie de Paris, FIAC, 1988 : vue générale.
Droits réservés.

- 13 Présence Panchounette avait pourtant habitué le public à des attaques en règle. Mais si le collectif était passé maître dans l'art de l'invective au cours des années 1970, il n'est pas de situation où l'agression n'ait été étayée d'arguments savamment arrangés. Dans un numéro pirate des *Chroniques de l'art vivant* diffusé en 1974¹⁷, Jean Clair est copieusement insulté dans des termes particulièrement grossiers et les représentants de l'avant-garde sont invités à venir se confronter physiquement aux membres de Présence Panchounette. Mais à la première page au ton véhément et belliqueux fait suite un argumentaire rigoureux dont la cible est claire : l'avant-garde qui se gargarise d'avoir un public « de gauche¹⁸ », là où Présence Panchounette ne voit rien d'autre que velléité de *distinction*. Pierre Bourdieu est d'ailleurs régulièrement cité par Jacques Soullou, le théoricien du groupe, dans les textes accompagnant les expositions à la fin des années 1970. Le communiqué que les Panchounette avaient adressé à *L'Art vivant* en 1974 terminait ainsi : « La lutte des Classes passe par la violence physique et l'EXTERMINATION/ABOLITION de toute avant-garde. » Jusque dans les années 1980, la veine satirique est largement exploitée et les Panchounette donnent dans l'offense et l'insulte *ad hominem*. Corollaire de ces excès de violence verbale : la précarité des œuvres, toujours élaborées à partir des objets les plus triviaux, et leur faiblesse sur le plan plastique. Bricolage de banlieue et « vite fait mal fait¹⁹ » sont vertus. Les œuvres se doivent d'être bancales, branlantes, de mauvais goût, « chounettes²⁰ », dans leur propre vocabulaire, c'est-à-dire inassimilables par l'esthétique de l'avant-garde qui n'est, selon eux, qu'une des formes du bon goût bourgeois. On se protège par la bêtise, « bêtise irrécupérable²¹ » écrit Fabien Danesi, spécialiste du situationnisme et l'un des rares historiens de l'art à avoir consacré plusieurs textes à Présence Panchounette, bêtise qui les prévient donc d'être *recupérés*. Car pour les Panchounette, il ne fait aucun doute que la *praxis* révolutionnaire ne peut avoir aucune effectivité si elle opère à l'intérieur du monde de l'art²². À ce compte-là, autant conspuer les tenants de l'avant-garde et faire n'importe quoi – mais le faire sans renoncer à la rigueur de la critique. Cette

dissociation radicale est au cœur du projet Panchounette : l'échec programmé de leur entreprise est le point de départ sur lequel s'appuie tout leur œuvre.

- 14 En 1988, après une série de versions « chounettes » d'œuvres emblématiques de la modernité (les *Remake-up* de 1984, tel un sèche-bouteilles en plastique orange), Présence Panchounette crée ses propres versions des œuvres incohérentes des années 1880 : il ne semble plus tant s'agir de satire de l'art que de simples blagues, jeux de mots anodins et calembours visuels. Sur une *Vénus de mille eaux* sont collées des étiquettes d'eau minérale²³ et un bas épinglé sur une planche de bois s'intitule *Bas-relief* (fig. 3). Citons encore les *Dix manches gras*, version sculpturale de celle, graphique, des incohérents.



Fig. 3 : Présence Panchounette, *Bas-relief* (1882-1988), *Dix manches gras* (1889-1988), *La Vénus de mille eaux* (1889-1988) et *L'île de Cythère* (1889-1988).

Droits réservés.

- 15 La technique principale est celle des rébus : *littéraliser* une proposition abstraite et langagière. Dans le cas du *Bas-relief* ou des *Dix manches gras*, il s'agit de faire basculer un mot ou une expression dans le registre du sensible, du matériel ou de l'organique. Présence Panchounette opère en partant du titre des œuvres tel qu'indiqué dans les catalogues des expositions des arts incohérents et mentionne la date de première création (1882-1889) suivie de la date de recréation (1988), sans plus de commentaire.
- 16 Dans le catalogue intitulé *L'avant-garde a bientôt 100 ans*, publié en 1990, Catherine Charpin, spécialiste de l'histoire des arts incohérents, rappelle que l'incohérence s'était développée en réaction aussi bien aux institutions officielles, au Salon et à la peinture académique qu'à la peinture moderne, les impressionnistes étant également pris pour cible. De l'aveu de Jules Lévy, fondateur des arts incohérents, il ne s'agissait pas de critique mais simplement d'humour : « l'incohérence c'est la rigolade sans la méchanceté²⁴ ». Rigolade sans méchanceté, est-ce à dire blague sans satire ? Comme le rappelle très justement Daniel Grojnowski dans l'article inaugural qu'il consacre aux incohérents en 1981²⁵, dès lors qu'apparut le spectre d'une critique réelle, d'une

dérision sérieuse, les tenants de l'incohérence firent machine arrière : « Nous ne faisons point de l'Art, ceci est une chose parfaitement entendue, et jamais nous n'avons voulu en faire²⁶ », écrivait Jules Lévy après que les incohérents se firent traiter d'« anarchistes de l'art²⁷ » par le peintre Jean-Léon Gérôme, alors membre de l'Institut. Mais les quelques réactions violentes qu'ils suscitèrent témoignent de leur potentiel de subversion – qu'ils n'actualisèrent pas en ne cherchant pas à s'installer durablement dans le monde de l'art (institutions, collections, marché)²⁸.

- 17 À la lumière de cet héritage ambigu, comment interpréter l'exposition de 1988 ? Les blagues n'ont plus ni le même statut ni la même fonction qu'à la fin du XIX^e siècle. Les incohérents ne dénonçaient rien, ils cherchaient une forme d'exutoire carnavalesque, cultivaient la blague plus que la satire²⁹. Présence Panchounette en revanche ne s'est jamais départi de son goût pour la dénonciation et la raillerie : l'objectif non avoué de cette opération n'était rien moins que de prendre les acteurs du monde de l'art ou les potentiels clients pour des idiots, réactualisant le principe de mystification cher aux rieurs de la fin du XIX^e siècle³⁰. Si une partie des œuvres présentées par les Panchounette relève bien de la blague pure en hommage ou en référence aux incohérents, comme le *Bas-relief* ou la *Vénus de mille eaux*, d'autres propositions, quoique empruntées elles aussi aux incohérents, se donnent comme la satire d'œuvres phares de l'art du XX^e siècle. Ainsi du monochrome *Ciel sans nuage*, dans un bleu très proche de l'International Klein Blue, le bleu déposé par Yves Klein, ou du monochrome blanc, *Nuage sans ciel*, qui pourrait être rapproché des *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg ou de certains *Achromes* (1958) de Piero Manzoni (fig. 4). Le diptyque *Nocturne à deux voies* appelait pour sa part un rapprochement avec les toiles de John Armleder ornées de motifs circulaires, qui rencontraient un succès notable dans les années 1980. L'intertexte que constitue l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle est ainsi nécessaire pour saisir pleinement la proposition et passer de la blague incohérente à la satire de l'art contemporain.



Fig. 4 : Présence Panchounette, *La Vénus de mille eaux* (1889-1988), *Ciel sans nuage* (1889-1988) et *Nuage sans ciel* (1889-1988).

Droits réservés.

- 18 Mais d'autres éléments nous permettent de faire cette lecture. Comme le souligne Denys Riout, le format adopté par Présence Panchounette n'est pas le format paysage horizontal qu'auraient adopté les incohérents au XIX^e siècle, mais le format vertical, typique des monochromes du second XX^e siècle : « le modèle véritablement opératoire ici, ce sont les monochromes de la seconde moitié du XX^e siècle, à commencer par ceux de Klein³¹ ». Denys Riout en conclut ainsi que « l'expérience tentée par Présence Panchounette était biaisée par leurs intentions dénonciatrices, et plus encore par l'absence du référent de leur reconstitution³² ». En effet, l'intention mystificatrice des Panchounette se signale clairement lorsqu'ils écrivent en décembre 1989, frôlant la mauvaise foi : « Il faut dire que ce que nous montrions cet automne-là à la FIAC étaient des œuvres de la fin du XIX^e qui étaient prises en 1988 pour des œuvres allant de 1950 à nos jours et que nous les avons signées alors qu'elles ne sont pas plus de nous que de Klein ou d'Armleder³³. » Si les blagues qu'ils réutilisaient étaient anciennes, les œuvres qu'ils présentaient ne pouvaient pas ne pas faire penser à Klein ou Armleder – puisqu'elles avaient été créées expressément pour que le public se méprenne. La mystification était parfaite et Présence Panchounette avait paré à l'avance aux accusations en signalant la date de première création des œuvres dans les années 1880. Car il ne s'agissait pas seulement de faire la satire des œuvres de Klein ou d'Armleder, en ramenant toute la mystique du bleu Klein à une observation météorologique des plus banales, un sort pire, sans doute, que si les Panchounette avaient repris l'un des titres drolatiques et emphatiques de l'*Album primo-avrilesque* (1897) d'Alphonse Allais : *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée !* Il s'agissait aussi de se moquer à l'avance de ceux qui se méprendraient. La proposition de Présence Panchounette peut ainsi se lire comme une entreprise de dérision

systématique dont l'objet est le système de l'art dans son ensemble. En recréant des œuvres incohérentes, Présence Panchounette s'établissait une généalogie alternative, hors des sentiers de l'histoire de l'art officielle. Cette « avant-garde sans avancée » permet aux Panchounette de court-circuiter l'histoire des avant-gardes, Dada compris (« pas assez idiot³⁴ »). Ils restent ainsi droits dans leurs bottes, fidèles à ce qu'ils annonçaient dans le numéro pirate de *L'Art vivant* en 1974 et à leur aspiration originale « à l'idiotie totale, [à] tendre même au mongolisme³⁵ ». Mais alors même que cette bêtise radicale et ce parti de la blague sans satire sont affirmés avec force, ils sont démentis par la dose de sarcasme, d'intelligence et de raillerie que les Panchounette n'ont pu s'empêcher d'insinuer dans leurs créations des œuvres incohérentes. La bêtise (calembours et jeux de mots délibérément mauvais des incohérents) serait-elle prétexte à la satire (des Panchounette) ? Difficile de l'affirmer aussi catégoriquement, d'autant plus qu'il ne s'agit plus tant de satire de l'art que de satire de ceux qui le goûtent. En 1988, Présence Panchounette oscille donc entre une désinvolture qui affecte, par la bêtise, d'être au-delà de la polémique – l'avant-garde ne vaut même plus la peine qu'on en fasse la satire, tout au plus est-elle encore bonne à fournir matière à quelques blagues potaches – et une posture de satiriste méchant qui prend prétexte de tourner en ridicule le monde de l'art pour en réalité ne ridiculiser que les quelques visiteurs qui se feraient prendre au piège. Les artistes renouent ainsi paradoxalement avec l'attaque *ad hominem* qu'ils semblaient avoir abandonnée.

La blague, une stratégie du vide ?

- 19 Précisément au même moment, entre 1988 et 1989, Kippenberger dégonfle lui aussi les prétentions de l'avant-garde et, à l'instar des Panchounette, ne prend même plus la peine d'en faire la satire. La première œuvre abordant directement ce thème s'intitule *Das Ende der Avantgarde* [la fin de l'avant-garde] et consiste en quatre panneaux de bois en forme de ballons de baudruche (120 cm de haut), chacun portant un chiffre en fer, de 1 à 4 (fig. 5). Kippenberger crée cette œuvre à l'occasion de sa participation à la section Aperto de la Biennale de Venise, en 1988. La fin de l'avant-garde, ce sont des ballons de baudruche, qui ne se dégonflent pas mais s'envolent. Peut-être les espoirs envolés d'une génération écrasée par la figure de Joseph Beuys, mort deux ans avant que Kippenberger ne réalise *Das Ende der Avantgarde*³⁶. Après les espoirs envolés, il reste le *Lanterne an Betrunkene* [lampadaire pour ivrogne], devenu une œuvre signature de Kippenberger, et la piste de disco miniature, dont le motif reprend la structure de la fenêtre de la galerie de Max Hetzler à Cologne, intitulée *Disco des poules*³⁷. Les chiffres 1, 2, 3 et 4 se présentent dans le désordre sur le mur de l'arsenal de Venise si l'on adopte un mode de lecture de gauche à droite (« 2, 3, 4, 1 »). Mais si l'ordre est celui dans lequel ces ballons ont été lâchés et s'envolent, alors la numération est cohérente. Difficile de ne pas mettre en relation ce B.A.-BA de la numération avec le titre de l'exposition de Werner Büttner, ami très proche et collaborateur occasionnel de Kippenberger, au Kunstverein d'Oldenburg l'année précédente : *Nous avons des raisons de supposer que tous les artistes d'avant-garde étaient mauvais en calcul mental mais très bons en religion*³⁸. La seule élévation que propose Kippenberger, c'est celle des *Luftballons* gonflés d'air, gonflés de vide. La « fin de l'avant-garde », dans ce dialogue souterrain entre Werner Büttner et Martin Kippenberger, c'est un retour au calcul mental élémentaire, et en guise d'espérance religieuse, des ballons de baudruche qui n'ont d'autre destin une fois lâchés que de se perdre dans l'infinité – vide – de l'espace. Dans un autoportrait de

Kippenberger daté de cette même année 1988, deux ballons de baudruche semblent retenir et tirer le corps inerte de l'artiste, uniquement couvert du slip blanc moult dont il avait emprunté le modèle à Picasso quelque temps auparavant. Ni élévation, ni apothéose, et encore moins de grand soir : les ballons de baudruche partent à la dérive, sans aller nulle part, et charrient un corps peu glorieux.

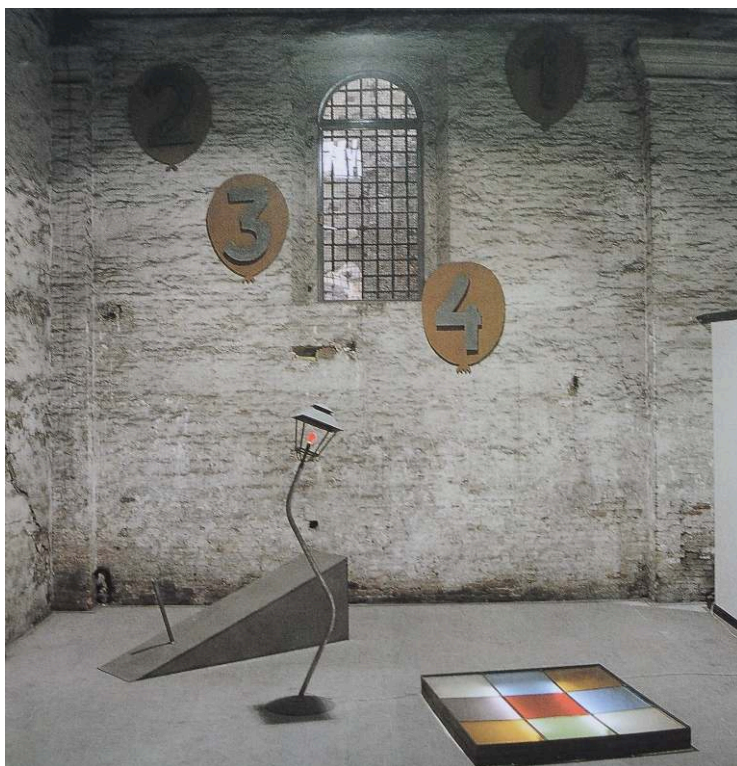


Fig. 5 : Vue de l'installation de Martin Kippenberger à la Biennale de Venise, section Aperto, 1988 (dans la partie supérieure : *Das Ende der Avantgarde*, 1988, bois et métal).

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 20 En 1989, Kippenberger édite un livre d'artiste titré *Das Ende der Avantgarde* (fig. 6), orthographiant mal le terme allemand *Avantgarde*³⁹. Tiré à trente exemplaires, il s'agit d'un livre accordéon composé de six parties sérigraphiées : dessins, textes et collages inscrits dans des formes de ballons de baudruche. Le tout est recouvert d'un film en plastique sur lequel sont imprimés les numéros de 0 à 180 en couleur, rendant chaque exemplaire unique. Dans l'un des ballons, on peut lire en anglais et en allemand un poème de Werner Büttner intitulé « New York, von der Bronx aus gesehen ». Dans un autre, on retrouve un autoportrait lithographié de Kippenberger, accoudé à une table, le regard perdu en direction du sol (fig. 7). Dans un troisième ballon, il pleut. La fin de l'avant-garde a des allures de kermesse triste.

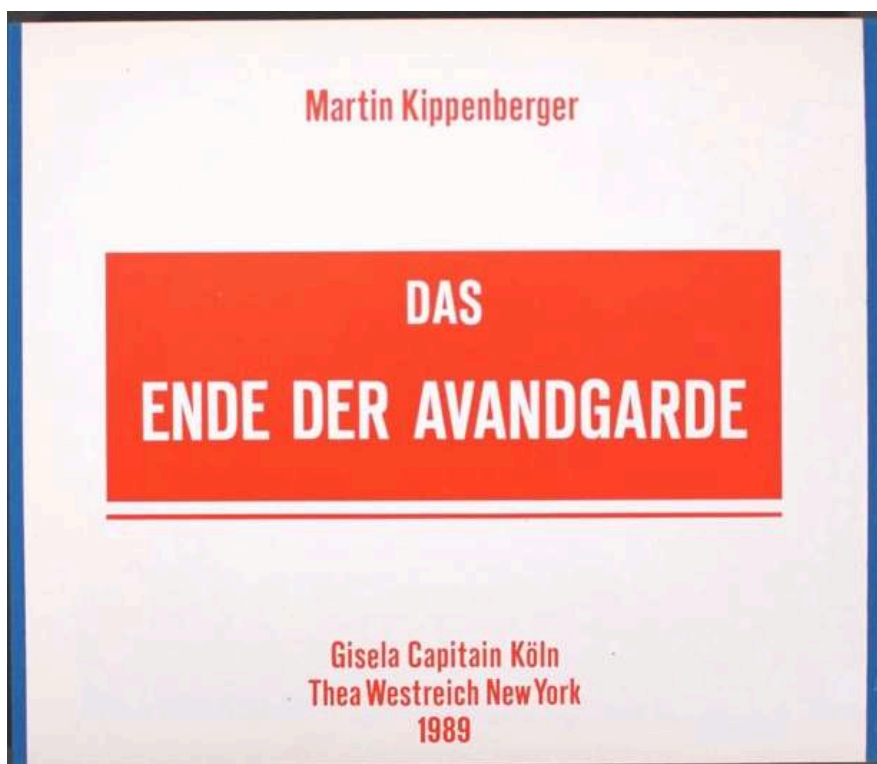


Fig. 6 : Couverture de Martin Kippenberger, *Das Ende der Avantgarde*, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, 1989.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

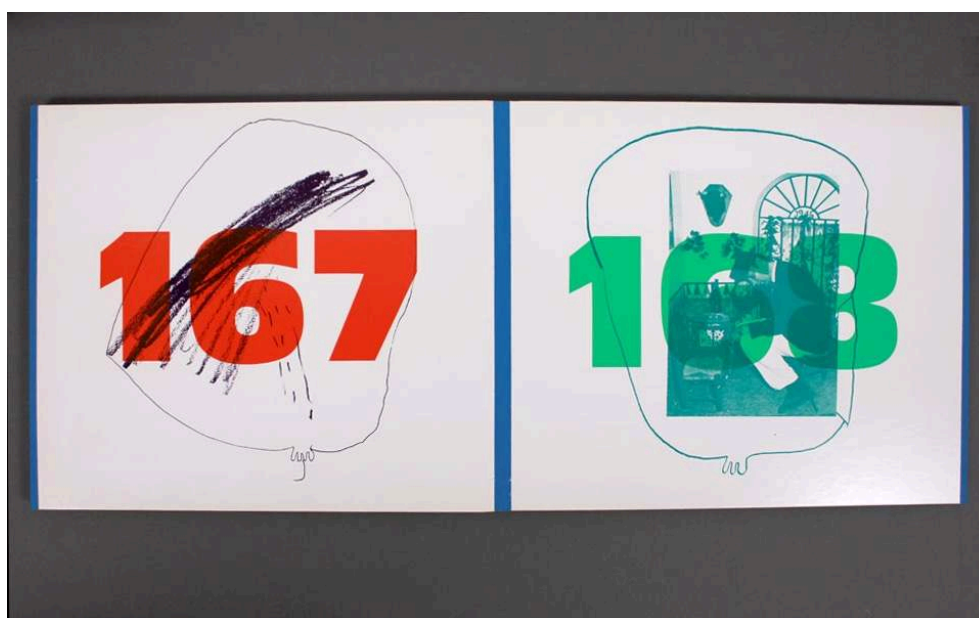


Fig. 7 : Martin Kippenberger, *Das Ende der Avantgarde*, 1989, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, p. 5-6.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

- 21 Les ballons de baudruche, encore fièrement gonflés et rebondis à Venise dans *Das Ende der Avantgarde*, commencent ici à se dégonfler. Leurs contours sont flasques. À moins qu'ils n'aient subi la même métamorphose que le lampadaire de Venise et soient devenus des « ballons pour ivrogne » ? La faute d'orthographe qui écorche le titre de

l'œuvre n'est pas même un geste provocateur ou vindicatif, une volonté d'infantiliser l'avant-garde, de la réduire à une sorte de balbutiement, de pré-langage, comme l'ensemble de ce livre d'artiste pourrait inciter à le penser. Cette graphie erronée est simplement due à une erreur de typographie lors de la première impression, erreur dont Kippenberger s'amusa et qu'il décida de conserver dans son livre⁴⁰. Mal orthographier l'expression par inadvertance devient un signe de plus de la faillite des avant-gardes et surtout du peu de cas que l'on en fait désormais. Kippenberger n'est pas dans une logique offensive, dénonciatrice, polémique ; il se satisfait du constat d'après lequel l'avant-garde n'est plus, depuis longtemps sans doute, qu'une baudruche⁴¹. Et l'artiste semble s'en moquer comme de sa première chemise. Ce qui ne l'empêche pas, tant s'en faut, de continuer à créer. Le coup de grâce est négligemment donné, la même année 1989, par un multiple intitulé *Das Ende des Alphabets* [La fin de l'alphabet] (fig. 8). L'œuvre est d'un littéralisme trivial : comme le titre l'indique, il s'agit des trois dernières lettres de l'alphabet, un X gonflable en caoutchouc, un Y en contreplaqué et un Z en liège. Les trois lettres sont présentées à côté de la caisse en bois qui les contenait (80 × 80 × 30 cm). L'œuvre n'est pas dénuée du ludisme qui caractérisait le livre accordéon *Das Ende der Avantgarde* : la caisse contient la pompe à vélo, qui permet à l'acheteur de gonfler lui-même son X. Du vide, encore une fois. La fin de l'alphabet en kit, « montable » et démontable, voilà ce qu'a inspiré à Kippenberger la fin de l'avant-garde. *Das Ende der Avantgarde*, *Das Ende der Avantgarde*, *Das Ende des Alphabets* : ces blagues en série, en cascade, disent l'inanité des positions militantes et des croyances dont s'abreuve la partie du monde de l'art qui n'a pas fait le deuil des utopies avant-gardistes.



Fig. 8 : Martin Kippenberger, *Das Ende des Alphabets*, 1989, caoutchouc, contreplaqué, liège, pompe à vélo et caisse, Emilio Alvarez Edition, édition de 7 + 3 EA.

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne (Photo : Morgan Labar).

- 22 Le serpent s'est mordu la queue. Inflation, saturation et circularité font partie d'un arsenal satirique ambigu dans lequel la blague est préférée à la polémique, et où la bêtise règne. Pour dire l'absurdité de la situation, les artistes choisissent des schémas qui minent le sens et évacuent toute possibilité de discours univoque. Kippenberger y

avait habitué le public ; Présence Panchounette y vient à la fin de sa carrière, peu avant que le groupe ne décide sa propre dissolution. Le seul multiple produit par Présence Panchounette date de la même année 1988, à l'occasion d'une exposition au Centre national des arts plastiques, à Paris. Il s'agit d'une boîte rose contenant six images – des vues d'installations de leurs précédentes expositions – et vingt cubes en bois, dont chacune des faces est recouverte d'un fragment d'une des six photographies en question : un casse-tête constitué de six puzzles, autant qu'un cube à faces. Présence Panchounette en vient donc, dans une de ses dernières œuvres, à la forme du jeu. Un jeu qui résume bien leur position : en reprenant des images qui se voulaient des satires acerbes du monde de l'art et de l'avant-garde, en les fragmentant et en les désarticulant, ils troquent l'invective et la provocation pour une nonchalance qui leur était jusqu'alors inconnue – et les rapproche étrangement de Kippenberger.

- 23 La satire ne fait pas bon ménage avec le n'importe quoi, quelle que soit sa dimension critique. Si critique il y a, c'est dans la mise en crise des croyances en ce que le terme même d'art charrie avec lui. Choissant la bêtise comme mode opératoire, ces artistes développent une modalité blagueuse, désabusée et blasée de la satire, puisque la cible n'est plus clairement identifiable, qu'il n'y a plus d'invective, qu'il ne reste plus qu'à jouer, rigoler et faire l'imbécile. À la fin des années 1980 l'avant-garde ne semble plus donner matière qu'à des jouets pour enfant.

Conclusion

- 24 Dernier recours lorsque la satire de l'art est digérée par le monde de l'art qu'elle entendait railler, la blague bête est une forme de politique du désespoir qui permet peut-être paradoxalement la charge satirique la plus puissante : devant une situation qui les dépasse, les assimile ou les phagocyte, certains artistes choisissent d'exposer l'absurdité sans commentaire, avec lourdeur et insistance. Tout en étant moins vindicative, la démonstration est plus radicale : exposer la vacuité⁴². Bête comme un truisme, une lapalissade, une tautologie. Le développement simultané de telles pratiques chez des artistes aussi différents – mais aussi visibles – que Présence Panchounette et Kippenberger, entre 1987 et 1990, méritait ainsi d'être souligné. Par un jeu de miroir, les deux stratégies du vide s'éclairent et se répondent. Présence Panchounette nous montre à quel point la satire de Kippenberger, si d'aventure il s'agit encore de satire, est désinvolte et blasée. Kippenberger, en retour, nous aide à mieux saisir le glissement qui s'est opéré dans la pratique des Panchounette : de la « raillerie sérieuse⁴³ », qui aiguise l'esprit, à une forme de satire bêtifiante et bêtifiée, qui nous situe entre humour des Romantiques allemands et cour de récréation.
- 25 Dix ans après les propositions qui viennent d'être analysées, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, coutumier lui aussi du bricolage et des matériaux à bas coût – carton, papier d'aluminium et pneus de voiture –, explicite ce choix de la bêtise dans une interview pour le magazine *Art Press* : elle serait, selon lui, la seule réponse à un système plus bête encore, mais trop puissant, phagocytant et digérant tout ce qui tente de l'ébranler, le capitalisme tardif, ultralibéral, duquel participe pleinement le monde de l'art contemporain⁴⁴. La bêtise radicale, parce qu'il ne sert plus à rien de discuter⁴⁵. L'artiste déclare ainsi :

Comment peut-on lutter aujourd'hui ? Grâce à la bêtise ! Nous ne serons jamais plus malins que le capital. C'est futile. Je ne veux être ni intelligent, ni habile, je m'efforce d'être bête⁴⁶.

- 26 Le prix à payer pour cet engagement radical, ce sera l'abandon de ce que la satire avait offert à la génération des années 1980 : la blague bête.

NOTES

1. « Son arme véritable est l'inflation », écrit en 1989 l'artiste et critique Jutta Koether (Jutta Koether, « Comprendre Kippenberger », dans *Martin Kippenberger. En cas de réclamation les sentiments vous seront remboursés*, cat. exp. (Genève, Halle Sud, 24 septembre – 29 octobre 1989), Genève, Halle Sud, 1989, n. p.). Voir également Isabelle Graw, « Der Komplex Kippenberger », *Texte zur Kunst*, 7/26 : *Alte Schule*, juin 1997, p. 45-74.
2. Ces polarités sont empruntées à Gérard Genette dans le chapitre « Morts de rire » de *Figures V*, Paris, Seuil, 2002. Elles recoupent, peu ou prou, celles que proposaient le critique René Jasinski distinguant rire satirique et rire euphorique dans son étude canonique sur *Le Misanthrope* (René Jasinski, *Molière*, Paris, Hatier (« Connaissance des Lettres »), 1970).
3. Cf. en particulier l'analyse de la situation en Allemagne de l'Ouest dans les années 1980 que fait Gregory H. Williams au début de son ouvrage *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 2.
4. Expression employée par Dominique Castéran en 1986 (Dominique Castéran, « Une aberration raisonnée », dans *Présence Panchounette. Œuvres choisies*, t.I, Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées/Calais, musée des Beaux-Arts, 1986, p. 16-22, repris dans le catalogue de l'exposition du collectif à Bordeaux en 2008, Charlotte Laubard (dir.), *Présence Panchounette*, cat. exp. (Bordeaux, CAPC, 14 juin – 31 août 2008), Bordeaux, CAPC/Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 147-157, ici p. 149). Comme on le verra, si les deux expressions se rapportent respectivement à Kippenberger et à *Présence Panchounette*, elles pourraient très bien être interverties.
5. Sur ces aspects de la satire, on pourra se reporter à l'introduction du volume collectif dirigé par Bernd Renner, *La Satire dans tous ses états. Le « mélange satyrique » à la Renaissance française*, Genève, Droz, 2009, ainsi qu'à Pascal Debailly, « Plaidoyer pour la satirologie », *XVII^e siècle*, 205, 1999, p. 765-774. Voir également la notice « satire » dans Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Marian Hobson, Paris, Droz, 2013, ainsi que l'article de Stéphane Lojkine, « Discours du maître, image du bouffon, dispositif du dialogue : *Le Neveu de Rameau* », dans Philippe Ortel (dir.), *Discours, Image, Dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.
6. La réponse ironique de Kippenberger à cet état de fait et à l'article de journal qui avait alimenté la polémique (Wolfgang Max Faust, « Der Künstler als exemplarischer Alkoholiker » [L'artiste en alcoolique exemplaire], *Wolkenkratzer Art Journal*, 3, 1989, p. 20) fut une sculpture dans laquelle il se mit en scène « au coin », comme un écolier turbulent.
7. Lettre de Frédéric Roux à Benoît Porcher, directeur de la galerie Sémiose à Paris, à l'occasion de l'exposition *Présence Panchounette Photographies*, en 2014. Le texte est reproduit sur le blog de Frédéric Roux : « Permanence Panchounette », 2014, [en ligne] URL : red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html.

8. « Par exemple, les cartons d'invitation avec ma propre image : ils constituent aujourd'hui mon œuvre gravé. Ceux qui ont conservé tous ces cartons possèdent aujourd'hui tout l'œuvre graphique de Kippenberger. » Martin Kippenberger, « Interview par Daniel Baumann », dans *Kippenberger sans peine*, cat. exp. (Genève, Mamco, 30 janvier – 25 mai 1997), Genève, Mamco, 1997, p. 9.
9. « Présence Panchounette était de Bordeaux comme Dada est de Zurich. » Tilman Osterwold et Uta Nusser (dir.), *Présence Panchounette*, cat. exp. (Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 9 juillet – 16 août 1987), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1987, n. p. On notera l'emploi de l'imparfait pour les contemporains et celui du présent (de vérité générale ?) pour Dada, comme si Présence Panchounette était bien conscient des limites de son inscription dans l'Histoire.
10. Quatrième de couverture d'un opusculé intitulé *Présence Panchounette fait de la littérature*, paru en 1989 à l'occasion de l'exposition *L'Ordre total* à La Crie, à Rennes. Le sigle OPA (offre publique d'achat) désigne dans le vocabulaire financier une tentative souvent hostile de rachat d'une entreprise par une autre. Le terme est passé dans le vocabulaire courant pour signifier une prise de possession forcée mais régulière sur le plan légal.
11. *Art Press*, 145, 1990.
12. « Tout le monde sait que je suis celui qui a dominé les années 1980. C'est la même chose que Polke. Tout le monde sait qu'il était l'homme des années 1970 » [*Although, by now, everybody knows I am the one who covered the eighties. It's the same as with Polke. Everybody knew that he was the man of the seventies*], explique-t-il dans une interview par Jutta Koether, « One has to be able to take it! Interview with Martin Kippenberger, November 1990–May 1991 », dans *Martin Kippenberger. I Had A Vision*, cat. exp. (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 13 juin – 25 août 1991), San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 19. Traduction de l'auteur.
13. La plupart des *Peter Sculptures* ont ainsi été réalisées par Michael Krebber, assistant de Kippenberger à l'époque.
14. Peter est un nom tellement commun qu'il en serait venu à désigner, pour Kippenberger, l'absence de contenu, la généricité elle-même. Peter « était un terme utilisé par Kippenberger pour se référer à des personnes ou des choses "qui étaient en quelque sorte génériques, non-complexes, que l'on pouvait réduire à un seul attribut ou à une seule fonction" ». Ann Goldstein (dir.), *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, cat. exp. (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 septembre 2008 – 5 janvier 2009), Cambridge/Londres, MIT Press, 2008, p. 86. Traduction de l'auteur.
15. « *SCULPTURE is so abundant in New York art galleries these days that it may well qualify as the season's dominant art form. Nowhere is it more plentiful than at Metro Pictures in SoHo, where Martin Kippenberger's exhibition threatens to spill out onto the street.* » [« La sculpture est si abondante dans les galeries new-yorkaises de nos jours qu'elle pourrait bien se qualifier comme la forme d'art dominante de la saison. Elle n'est nulle part ailleurs si présente qu'à Metro Pictures, à SoHo, où l'exposition de Martin Kippenberger menace de se répandre dans la rue. »] Roberta Smith, « Art: Martin Kippenberger Sculptures », *The New York Times*, 20 novembre 1987, [en ligne] URL : nytimes.com/1987/11/20/art/s/art-martin-kippenberger-sculptures.html.
16. Castéran 1986, cité n. 4, p. 151.
17. Présence Panchounette, *Chroniques de l'art vivant*, 46 bis, numéro pirate : *Spécial censure*, février 1974 (6 pages, n. p.).
18. Présence Panchounette avait adressé en 1972 un questionnaire à « un certain nombre d'artistes d'avant-garde », revendiquant une certaine parenté avec les questionnaires de *Salut les copains* et se voulant « une critique des questionnaires habituels, dont le prototype reste celui publié par *L'Art vivant* n° 35 du fait de Hans Haacke dont les conclusions étaient que le public d'une exposition d'avant-garde se situait plus à gauche que l'ensemble de la population (banalité ? satisfecit ?) ». *Ibid.*, n. p.

19. Joseph Mouton, « Dialectique de la bouffonnerie », dans *id.* et Présence Panchounette, *Présence Panchounette. L'Ordre total*, cat. exp. (Rennes, La Criée, 1^{er} juillet – 23 septembre 1989 ; Saint-Fons, Centre d'arts plastiques, 30 septembre – 4 novembre 1989), Rennes/Saint-Fons, La Criée/Centre d'arts plastiques, 1989, p. 1-9, ici p. 3.
20. En argot bordelais, « chounette » désigne le sexe féminin. Sur l'esthétique « chounette » et ses rapports avec le kitsch, voir Jacques Soulillou, *Production symbolique, reconnaissance symbolique* (1978), republié dans Laubard 2011, cité n. 4, p. 101-103.
21. Fabien Danesi, « Les pieds dans le tapis. Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », dans Laubard 2011, cité n. 4, p. 203.
22. Ces questions ainsi que les relations de Présence Panchounette aux théories situationnistes ont été étudiées par Fabien Danesi dans l'article précédemment cité ainsi que dans « Présence Panchounette : l'impossible avant-garde », *Archives et documents situationnistes*, 2, automne 2002, p. 57-79.
23. Pour une reproduction de la *Vénus de mille eaux*, voir Catherine Charpin, « L'avant-garde est incohérente » [*Aleph*, 7 : *Artguments*, juin 2001], *Caricatures&Caricature*, 11 janvier 2008, [en ligne] URL : caricaturesetcaricature.com/article-18304554.html.
24. Jules Lévy, « L'incohérence, son origine, son histoire, son avenir », *Le Courrier français*, 12 mars 1885, reproduit dans Catherine Charpin, *Les Arts incohérents*, Paris, Syros, 1990, p. 109-110.
25. Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée. Les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 : *Sociologie de l'œil*, novembre 1981, p. 73-86.
26. *Le Chat-noir*, 30 octobre 1886, cité dans *ibid.*, p. 83.
27. Cité dans *ibid.*, p. 82.
28. La portée satirique dépend à l'évidence du contexte de réception, quelles qu'aient été les intentions des auteurs. Nous ne pouvons faire autrement que lire les incohérents depuis un point de vue hérité du xx^e siècle, pour reprendre le titre d'un article de Denys Riout sur la question (« L'incohérence, vue du xx^e siècle », dans *Retour d'y voir*, Genève, Mamco, 2010, p. 117-129).
29. Cependant, comme le rappelle Bertrand Tillier, les incohérents s'inscrivent dans la filiation des salons caricaturaux et donc de la satire de l'art. Mais l'incohérence hérite aussi directement des pratiques potaches d'ateliers du xix^e siècle, ce qui conduit Tillier à parler d'un « contre-Salon parodique et burlesque servant d'exutoire et de défouloir face aux institutions artistiques du moment dénoncées comme des mascarades » (Bertrand Tillier, « Les Incohérents, vus du xix^e siècle », dans *Retour d'y voir*, Genève, Mamco, 2010, p. 105-116, ici p. 110). Pas de satire, donc, mais plutôt une logique carnavalesque. Il note d'ailleurs à juste titre que la fin de l'incohérence survient en 1893, lorsque la satire graphique a pris le dessus et conclut sur la blague et le vide au xix^e siècle : « les Incohérents furent donc les héritiers de la culture de la blague telle qu'elle s'est établie et diffusée durant les décennies 1830 à 1860 » (p. 111). À ce sujet, voir aussi l'article de Nathalie Preiss, « De "pouff" à "pschitt" ! De la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, 116 : *Blague et supercheries littéraires*, 2002, p. 5-17.
30. Cf. Grojnowski 1981, cité n. 25.
31. Riout 2010, cité n. 28, p. 127.
32. *Ibid.*
33. Présence Panchounette, *L'avant-garde a bientôt 100 ans*, Paris, galerie de Paris, 1990, p. 19.
34. Formule attribuée à Georges Bataille par Présence Panchounette dans le *Manifeste Panchounette* de 1969 (reproduit dans Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, I, Toulouse/Calais, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées/musée des Beaux-Arts, 1986, p. 56).
35. *Ibid.*
36. Beuys était une cible privilégiée, « *full of avant-garde clichés* » selon le mot d'Albert Oehlen (Albert Oehlen et Thomas Groetz, « "Pop, Irony and Seriousness": Albert Oehlen in Conversation with Thomas Groetz about Martin Kippenberger », dans Thomas Groetz et Roberto Ohrt (dir.),

Kippenberger, *Pinturas = Paintings = Gemälde*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004, p. 67-72, ici p. 67).

37. Sur ces œuvres, voir notamment ce qu'écrit Jutta Koether dans *id.* et Martin Kippenberger, *En cas de réclamation les sentiments vous seront remboursés*, cat. exp. (Genève, Halle Sud, 24 septembre – 29 octobre 1989), Genève, Halle Sud, 1989.

38. *Wir haben Grund zu der Annahme, dass alle Avantgardisten im Kopfrechnen schwach, in Religion dagegen sehr gut hatten*, exposition de Werner Büttner au Oldenburger Kunstverein, à Oldenburg (Allemagne), en 1987. Cette phrase, reprise dans le catalogue de l'exposition de 1995 (Katharina Hegewisch et Pae White (dir.), *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*, cat. exp. (Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13 juin – 13 août 1995), Düsseldorf, Richter, 1995, p. 82), fut par ailleurs mise en exergue par Hanno Ehrlicher au début de son article « Von der Utopie zur Organisation des Scheiterns. Manifestationen der Kunst nach dem Ende der Avantgarde » (dans Leander Kaiser et Michael Ley (dir.), *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, Munich, Wilhelm Fink, 2004, p. 163-186, ici p. 163).

39. Martin Kippenberger, *Das Ende der Avandgarde*, Cologne/New York, Gisela Capitain/Thea Westreich, 1989. Édition de 24 + 6 exemplaires.

40. Uwe Koch, *Annotated Catalogue Raisonné of the Books by Martin Kippenberger*, Cologne, Walter König, 2002, p. 196.

41. Cette lecture est nuancée par l'historien de l'art allemand Hanno Ehrlicher, qui montre que, si le scepticisme de la génération de Kippenberger à l'égard des utopies de l'avant-garde n'est plus à établir, on peut néanmoins déceler chez l'artiste un certain nombre d'influences « avant-gardistes » qui ne sauraient se résumer à de la citation « postmoderne ». La troisième partie de son article précédemment cité (Ehrlicher 2004, cité n. 38) est ainsi intitulée : « La fin en suspens. Martin Kippenberger, exemple d'une paradoxale avant-garde après l'avant-garde » (« Ende offen. Martin Kippenberger als Beispiel einer paradoxalen Avantgarder nach der Avantgarde », p. 176, traduction de l'auteur). Ehrlicher y analyse le rapport de Kippenberger à la tradition du manifeste (p. 180) et à la peinture futuriste (p. 181-182).

42. L'évolution d'une poire charnue à une poire vide pour représenter le roi Louis-Philippe dans les caricatures des années 1830 constitue sans doute le précédent historique le plus riche pour penser cette stratégie du vide. Cf. Ségolène Le Men, « Calligraphie, calligramme, caricature », *Langages*, 19/75 : *Lettres et icônes*, 1984, p. 83-101.

43. Expression de Gérard Genette pour qualifier la satire *ad hominem*. Genette 2002, cité n. 2, p. 214.

44. Alison Gingeras, « Thomas Hirschhorn, grâce à la bêtise ! », *Art Press*, 239, octobre 1998, p. 19-25.

45. Sur l'impossibilité d'une critique artistique efficace dans le monde capitaliste occidental contemporain, voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

46. Gingeras 1998, cité n. 44, p. 22.

INDEX

Index chronologique : époque contemporaine, XIXe siècle, XXe siècle

Thèmes : caricature, satire, incohérents, Présence Panchounette, Martin Kippenberger, blague

Mots-clés : caricature, satire, incohérents, Présence Panchounette, Martin Kippenberger, blague, avant-garde, fin de l'avant-garde

Index géographique : France, Bordeaux, Paris, Cologne

AUTEUR

MORGAN LABAR

université Paris I – Panthéon-Sorbonne